

O tempo na música contemporânea: uma perspectiva sobre as peças *Paisagem Sonora N°6* de Rodrigo Lima e *Maracatu* de Liduino Pitombeira

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Performance musical

Jonatas Weima Cunha Angelim
UNIRIO – jonatas.weima.music@hotmail.com

Resumo: Este trabalho versa sobre o conceito de tempo e a influência de sua mensuração na música contemporânea, tomando para exemplificação as experiências de performance com a peça para saxofone solo *Paisagem Sonora N°6*, de Rodrigo Lima e a peça para saxofone e tape *Maracatu*, de Liduino Pitombeira. Para tanto, abordaremos um aspecto histórico sobre mensuração do tempo em Lemos (2005), a partir do surgimento do relógio mecânico para sua medição e como isto influenciou o fazer musical, bem como conceitos de Koellreutter (1990) sobre o tempo na música contemporânea e sobre métrica, para então levantar questões a respeito de como isto se dá na performance musical

Palavras-chave. Tempo, Música Contemporânea, Performance.

Title. Time in Contemporary Music: a Perspective on the Pieces *Paisagem Sonora N°6* by Rodrigo Lima and *Maracatu* by Liduino Pitombeira

Abstract: Abstract: This work deals with the concept of time and the influence of its measurement in contemporary music, taking as an example the performance experiences with the solo saxophone piece *Paisagem Sonora N°6*, by Rodrigo Lima and the saxophone and tape piece *Maracatu*, by Liduino Pitombeira. To this end, we will address a historical aspect of time measurement in Lemos (2005), from the emergence of the mechanical clock for its measurement and how this influenced musical making, as well as Koellreutter's (1990) concepts of time in contemporary music and about metric, and then raise questions as to how this happens in musical performance

Keywords: Tempo, Contemporary Music, Performance.

1. Introdução

A Música, na visão de Lemos (2005, p. 161), é um fenômeno necessariamente temporal, logo, a maneira que percebemos o tempo e o mensuramos reflete diretamente na nossa concepção musical. Isso nos leva a refletir sobre como era a prática da música em épocas passadas quando não se media o tempo utilizando as unidades que consideramos hoje e como essa transição, especialmente com o advento do relógio mecânico, influenciou no fazer musical à medida que era sistematizada e até mesmo incorporada na notação.

De fato, a uma *modernização* do tempo corresponde uma *modernização* do tempo musical, materializada na música dita *mensurável* e sistematizada através de um esforço prodigioso de abstração e objetivação do qual participam não apenas músicos, mas também teóricos ligados à universidade (LE MOS, 2005, p. 161).

Foi apenas a partir do século IX que a música começou a ter suas primeiras representações gráficas, através da escrita neumática no canto eclesiástico, que indicava de maneira esquemática o movimento melódico sem muita precisão sobre os parâmetros de altura e tempo. Antes disso, a criação e transmissão da música se fizeram oralmente, sem qualquer utilização de notação¹. Logo, os preceitos de tempo só passam a ser integrados de maneira objetiva na notação musical após o século XIII (Ibidem, 2005, p. 163).

A racionalização do tempo com uma determinação em números mensuráveis a partir do relógio mecânico influenciou diretamente na concepção do tempo na música. Os primeiros relógios mecânicos surgem no século XIII e racionalizam o fluxo do tempo, dividindo-o em um número mensurável de instantes regulares e abstratos.

A aparição do relógio mecânico conduzirá à substituição dessa temporalidade elástica por uma temporalidade regular, baseada em horas iguais, objetivando o tempo e trazendo a possibilidade de uma sincronização temporal rigorosa das ações humanas (Ibidem, 2005, p. 162).

Com a modernização do tempo, a transformação da temporalidade humana causa também a transformação da temporalidade musical. A música passa a ser então mensurável, resultado desse processo de racionalização do tempo que passou a ser medido através de uma pulsação constante, o que levou à substituição de uma rítmica antes flexível e irregular, permitindo uma sincronização precisa dentro da música.

O processo de transição da música não-mensurável à música mensurável é análogo, sob inúmeros pontos de vista, àquele que conduz do tempo medieval ao tempo moderno dos relógios mecânicos. Ele é assim revelador do movimento de ideias e de estruturas mentais de representação que leva à transformação da temporalidade (Ibidem, p. 161).

2. Conceitos de tempo

Em *Timeu*, Platão trata a matéria metaforicamente e considera que o Demiurgo, depois da criação do homem, resolveu ter uma imagem em movimento da eternidade, uma vez que era impossível conferir à sua criatura seu atributo de eternidade.

Então, pensou em construir uma imagem móvel da eternidade, e, quando ordenou o céu, construiu, a partir da eternidade que permanece uma unidade, uma imagem eterna que avança de acordo com o número; é aquilo a que chamamos tempo (PLATÃO, 2011, p.109).

Diferentemente de Platão, Santo Agostinho dá ênfase à maneira como a nossa mente apreende o tempo. Questiona o fato de o tempo ser o movimento dos astros, possivelmente refutando um antigo mestre, que teria ouvido as opiniões de Platão expressas no *Timeu* (AGOSTINHO, 2001, p.119). Ele pensou sobre o tempo em termos introspectivos. Na realidade, sugeriu que passado e futuro são intuições de nossa mente, pois apenas o presente indivisível existe. O tempo não é o movimento do corpo (Ibidem, p. 122), o tempo é aquilo com que medimos o movimento (Ibidem, p. 121).

Para Petraglia (2010) tempo é fluxo, um fluxo contínuo e amorfo, expressão da vontade primordial que impulsiona cegamente todo o plano da existência em seu devir. Para ele, nós tomamos a nós mesmos e os nossos ciclos naturais, como o andar, a respiração e o pulso do coração, como referência para estabelecermos o que é longo ou o que é curto. Dessa forma, somos incapazes de incorporar conscientemente unidades de tempo muito longas, como o tempo geológico das montanhas, ou unidades de tempo muito curtas, como as do mundo celular e atômico.

Esses são apenas alguns conceitos dentre tantos pontos de vista que abordam o tempo de maneira mais objetiva ou subjetiva. De maneira geral, acreditamos no raciocínio amplo de que “[...] não há nenhuma definição do termo ‘tempo’ que cubra todos os seus significados e usos, assim como não há nenhum tipo de tempo que abarca tudo” (BARRY, 1990, p. 4, Apud MOURA, 2007, p. 68).

3. Tempo e música

Para Moura (2007), música e tempo são conceitos correlatos, duas expressões do mesmo fenômeno (p. 68). Defende também que em música, o homem encontra uma forma de manipular o tempo e vive-lo através de uma estrutura que pode incorporar o próprio imensurável, funcionando como uma mediação simbólica. “Quando música é tempo, o tempo pode ser controlado” (Ibidem, p. 74).

Esta ideia dialoga com as proposições de Petraglia (2010) que, por sua vez, afirma que “[...] cada música molda o tempo de modo particular e imprime na alma humana uma experiência concreta de suas qualidades rítmicas essenciais” (p. 2). Para ele, quando iniciamos a marcação do pulso, libertamos o som que se propaga no espaço e que simultaneamente ressoa em nosso interior. Assim, nossa percepção, atuando em dois âmbitos, de um lado acompanha a ressonância no espaço e do outro, sente o fluxo do tempo em nosso interior, medindo a duração do pulso e buscando uma interação entre esses dois mundos (p. 5).

O pulso musical causa efeitos sobre nós, de modo que um acelerando ou um desacelerando do tempo musical é capaz de levar gradativamente a nossa consciência de um estado a outro. “[...] um pulso lento dilata nossa consciência, podendo nos levar a um estado de contemplação ou, mesmo, de sono. Já um pulso rápido acorda, excita o nosso sistema neuro-sensorial” (PETRAGLIA, 2010, p. 11).

Podemos observar a métrica do tempo musical sob algumas definições de Koellreutter (1990a) e que estão relacionadas nos experimentos sobre as peças exemplificadas a seguir neste trabalho: não métrico “se refere à ausência do metro; não há tempos fortes e fracos dispostos regular ou irregularmente” (p.98); métrico refere-se “à existência de um metro perceptível, regular ou irregular” (p.87); e amétrico refere-se “à uma disposição dos elementos temporais da partitura que causa a sensação da ausência de pulsação e metro” (p.13).

4. O tempo na música contemporânea: dois exemplos distintos

O tempo na música pode ser compreendido como um determinado resultado perceptivo que a obra musical gera num ouvinte. É, assim, um resultado do processo de percepção, que é motivado pelas características contidas na obra musical e, na música contemporânea, a estaticidade ou descontinuidade temporal, por exemplo, geram resultados ainda mais diversos.

Em Barreiro (2000, p.7), vemos que a partir da modernidade passou a existir uma nova abordagem do tempo musical, agora marcado pela percepção da estaticidade. Para ele, há músicas que apresentam este parâmetro, que em outras palavras, são as que se estabelecem num tempo musical estático, sem mudanças, sem contrações nem dilatações. “Muitas vezes, essa estaticidade chega então a se aproximar de uma sensação de ausência de tempo” (p. 19). Tal recorrência à estaticidade na produção musical do século XX é um sintoma de um rompimento com o encadeamento direcional típico da música dos séculos anteriores (p.60).

A descontinuidade no tempo musical, que é uma mudança abrupta no tecido sonoro ou na forma de organização do discurso (Ibidem, p. 105) passou a ser bastante explorada na música do século XX também como uma contraposição à continuidade típica da música tradicional (p. 166).

Para Koellreutter (1990b), no que diz respeito ao tempo, a maior parte das obras contemporâneas estão inseridas em um dos seus quatro conceitos de tempo, ² o acronométrico ou acrônico. Este é caracterizado por ser intuitivo e tender à imprecisão, transcendendo a

medida racional. Geralmente é sem pulso e sem compasso perceptíveis, multidirecional e multidimensional, dando a ideia de infindável.

Agora veremos dois exemplos contrastantes do ponto de vista da escrita e da utilização da mensuração de tempo na performance dos elementos musicais. A *Paisagem Sonora N°6*, do compositor Rodrigo Lima, apresenta uma notação dentro dos padrões convencionais da indicação de tempo, formulas de compasso, indicações de batimentos por minuto e figuras rítmicas simples. *Maracatu*, de Liduino Pitombeira foge dos moldes tradicionais quase totalmente, na sua maior parte sem apresentar fórmulas de compasso, utiliza notação espacial e indicação de tempo através de cronometragem.

4.1. O tempo em Paisagem Sonora N°6

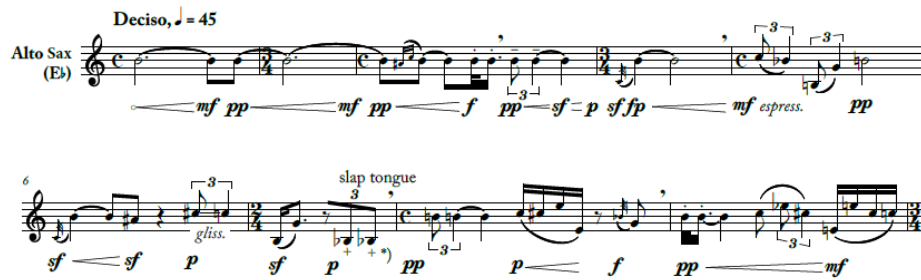
Segundo o compositor, Lima (2018), a peça faz parte de um ciclo de obras para instrumento solo cuja principal característica é o caráter improvisatório e a manipulação do material inicial se dá não com o intuito de desenvolvê-lo de modo linear, mas de transfigurá-lo e readaptá-lo num constante jogo de construção e desconstrução de movimento e sonoridade.

A obra contempla uma poética muito presente no meu processo criativo, ou seja, compor como se estivesse esculpindo imagens sonoras sobre o pentagrama e, neste caso, o intérprete passa a ser um escultor do tempo, montando e desmontando padrões, ritmos e cores da paisagem” (LIMA, 2018).

As palavras do compositor sobre o tempo na interpretação dessa obra revelam muito do que se espera de um intérprete sobre a performance de uma peça solo contemporânea. O criador dá ao intérprete uma liberdade de interpretação sobre os elementos musicais e manipulação do tempo.

Como se pode observar, a música apresenta indicações de andamento e fórmulas de compasso (figura 1), permitindo-nos avaliar a escrita sob a visão de Koellreutter (1990a) e classificar o tempo musical como *métrico*, por apresentar um metro perceptível e regular. Porém, além do caráter improvisatório que possui, permitindo que o intérprete realize nuances rítmicas e temporais, existem cesuras (representadas por vírgulas na partitura, como pode ser visto ainda na figura 1) por toda a peça, levando a uma ruptura do contínuo temporal, apresentando momentos de estaticidade e descontinuidade do tempo. Assim, o caráter

intuitivo e multidirecional leva-nos a perceber a temporalidade da peça também dentro de um dos conceitos de tempo de Koellreutter (1990b), o acrônico ou acronométrico.



Deciso, $\text{♩} = 45$

Alto Sax (Eb)

mf pp *mf pp* *f* *pp* *sf* *p* *sf* *fp* *mf espress.* *pp*

sf *sf* *p* *sf* *p* *pp* *p* *f* *pp* *mf*

slap tongue

gliss.

Figura 1: Paisagem Sonora N°6, para saxofone alto solo. Pág. 1, compassos 1 – 9.

A grande quantidade de alterações de nuance de tempo (figura 2) que permeiam toda a peça, aliadas ao certo grau de liberdade improvisatório e rupturas temporais, transfigura o resultado perceptivo no ouvinte, levando-o diversas vezes à sensação de contração e descontração, expansão e dilatação sonora, fazendo da sua experiência uma série de surpresas.



f energico *ff* *mf < f* *sf* *mf* *accel.*

fp < f *fp < f* *p rubato* *sf* *pp* *p* *f* *p* *mf*

più mosso *sf < sf < f energico* *sf <* *Alargando*

Figura 2: Paisagem Sonora N°6, para saxofone alto solo. Pág. 1, compassos 10 - 20.

4.2. O tempo em Maracatu

Segundo o compositor, o desenho composicional descreve o fluxo de um estado melancólico para gestos rítmicos de origem africana. A música é eletroacústica, seu material é livremente escolhido (escalas diminutas, padrões de semitom) e não há um material específico de alturas (PITOMBEIRA, 2019).

A partitura apresenta uma notação consideravelmente distante do usual, mesclando a utilização de valores musicais comuns à notação convencional (figura 3)

juntamente a gráficos e indicações textuais (figura 4). Algumas técnicas expandidas do saxofone também são utilizadas, mesmo que com parcimônia.

Figura 3: *Maracatu*, para saxofone alto, tape e dança. Pág. 2, 3º e 4º sistemas.

Figura 4: *Maracatu*, para saxofone alto, tape e dança. Pág. 3, 2º sistema.

Não apresentando fórmula de compasso em quase toda a peça, o referencial de tempo está relacionado a cronometragem do tape, sendo indicadas as minutagens sobre sua pauta e fazendo-se necessária a utilização de cronômetro para a performance. As durações dos valores musicais são contadas majoritariamente em segundos. Logo no início há uma indicação de “Free” (livre) juntamente ao caráter da música, como se pode observar na figura 5, dando a ideia de que o performer recorrerá à improvisação sobre os elementos musicais no decorrer de toda obra, tendo um considerável grau de liberdade especialmente sobre os ritmos.

Figura 5: *Maracatu*, para saxofone alto, tape e dança. Pág. 1, 1º sistema.

O compositor utiliza uma notação denominada espacial (ou proporcional) com grande frequência no decorrer de toda a obra. Esta escrita (figura 6), em que a duração é

indicada através de espaçamento horizontal, apresenta menos precisão e até mesmo grande liberdade interpretativa (STONE, 1980, p.96), fazendo com que o intérprete tenha que improvisar ritmos sobre as alturas determinadas, dentro da proporção de um período de tempo estabelecido em segundos.

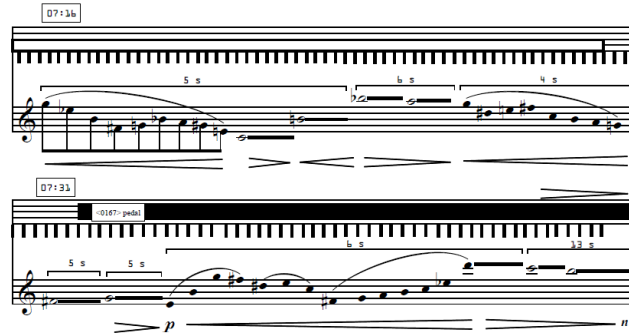


Figura 6: *Maracatu*, para saxofone alto, tape e dança. Pág. 5, 3º e 4º sistemas.

Assim, podemos entender o tempo em *Maracatu*, devido sua imprecisão, ausência de pulsação e sem o estabelecimento de compasso, como sendoacrônico e amétrico, segundo os preceitos de Koellreutter (1990a e 1990b). Como exceção, o único momento em que a peça não é amétrica e acrônica é no trecho a partir da página 3, final do segundo sistema (figura 7), onde há uma indicação de andamento e determinação de compasso, que se estende até a página 4, início do segundo sistema, onde retorna a indicação “*Free*” (figura 8), novamente sem utilização de compassos e tendo a cronometragem como referência.



Figura 7: *Maracatu*, para saxofone alto, tape e dança. Pág. 3, 2º - 5º sistemas.

MOURA, Eli-Eri. Manipulações do Tempo em Música - uma introdução. *Claves*, João Pessoa, v. 2007, n. 4, p. 66 – 90, 2007.

PETRAGLIA, Marcelo Silveira. *O tempo na Música*. Capítulo do Livro *A Música e sua relação com o ser humano*. Edição. Local, 2010. Disponível em: www.ouvirativo.com.br.

PITOMBEIRA, Liduíno. *Maracatu: for alto saxofone, tape and dancer*, opus 107. United States, 2006. Partitura. 5 f.

_____. Entrevista cedida a Jonatas Weima C. Angelim por E-mail. Rio de Janeiro, julho de 2019.

PLATÃO. *Timeo-Crítias*. Tradução do grego, introdução, notas e índices: Rodolfo Lopes. Editor: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos Edição: 1ª/2011. Universidade de Coimbra.

AGOSTINHO, *Confissões – Livro XI*, IN-CM, Lisboa, 2001.

STONE, Kurt. *Music Notation in the Twentieth Century*. New York/London: W.W. Norton & Company, 1980.

Notas

¹ “O mundo greco-romano conheceu um tipo de notação musical baseada nas letras do alfabeto, descrito tardiamente por Boécio no século V. Essa forma de escrita caiu em desuso, e a prática musical dos primeiros séculos da nossa era passa ao largo de toda representação gráfica do evento musical” (LEMOS, 2005, p. 172).

² Em *Estética e história da música como reflexos das mudanças da consciência humana* (1990), Koellreutter apresenta quatro conceitos de tempo, que caracterizam a produção musical da humanidade no que diz respeito tanto à música clássica quanto à música popular e ao folclore musical.